
Revista Iberoamericana, Vol. LXXX, Núm. 246, Enero-Marzo 2014, 95-110

UN MANUSCRITO DE *LOS QUE AMAN, ODIAN*:
¿BORRADOR O REESCRITURA?

POR

MARÍA JULIA ROSSI
University of Pittsburgh

*N'est-ce donc rien, pour vous, que d'être le fête de
quelqu'un?*
Roland Barthes, *Fragments d'un discours amoureux*¹

Entre el material que Elena Ivulich, secretaria de Silvina Ocampo durante años, vendió a la biblioteca de la Universidad de Princeton, hay un ajado cuaderno marca Avon de tapas que alguna vez fueron blancas, cubiertas de lunares negros. En las primeras dieciséis páginas de este cuaderno escolar hay un escrito que corresponde a un fragmento de la que sería la única obra que Ocampo y Adolfo Bioy Casares, su esposo, escribirían en colaboración: *Los que aman, odian*. Cuando le preguntaron si habían escrito más cosas juntos, ella respondió: “Es un milagro que uno pueda escribir con otra persona y los milagros no se repiten” (Vázquez). Publicada en 1946 por Emecé, la novela se reeditó más tarde con pequeñas correcciones² en los años 1985 y 1989 en la misma editorial y Tusquets hizo su reedición en 2005.

Si bien la hipótesis “natural” que condujo mi lectura inicial fue que estas páginas eran un primer borrador para la posterior obra publicada, explicaré en la presentación del manuscrito que en realidad se trata de una reescritura posterior. El enigma, entonces, no será tanto desentrañar la posición relativa en el tiempo de estas líneas con respecto al punto que signa la publicación de la novela en la colección *El séptimo círculo* a mediados de la década del cuarenta, sino más bien cuáles son los motivos o móviles que animaron esbozos inconclusos de reescritura.

¹ Agradezco a Ernesto Montequin su paciente orientación en la reescritura de este artículo, que le debe mucho a su generosidad y conocimiento.

² Estas correcciones, menores, consisten en algunos cambios a propósito de comas y, sobre todo, de acentuación de ciertos monosílabos cuya ortografía se modificó en la reforma ortográfica de 1959. Tal como vimos en otro trabajo sobre la obra de Ocampo, ésta es una de las más relevantes modificaciones de las sucesivas ediciones de las obras publicadas antes de ese año.

Tal como afirma Élidea Lois, “editar génesis representa una propuesta de lectura” (5). Aunque aquí no ensayemos una empresa tan ambiciosa (es decir, no editaremos génesis, estrictamente hablando), sí trabajaremos con material genéticamente relevante y esbozaremos una propuesta a partir de algunos fragmentos de ese manuscrito que refleja parte de la novela a cuatro manos que se conserva en las primeras páginas del cuaderno y de otro apunte suelto que presentaremos más adelante relacionado con éste.

LA ESCRITURA EN COLABORACIÓN

La escritura a cuatro manos, o escritura plural, es –de acuerdo con la crítica y atendiendo también a sus silencios y omisiones, con algunas notables excepciones– una escritura menor o de segundo grado. Al modo de una escritura que “falla” con la satisfacción de una expectativa lectora (la de saber quién escribió qué), queda relegada a un segundo plano de estima por su propia condición de producción.³ Tal como afirma Corinne Ferrero, a propósito de “En la literatura hay que evitar” (una especie de “obra que no fue” de Bioy y Borges, y que no pasaría de ser, en palabras de Bioy, una broma), denuncia un “prejuicio persistente” que destina a esta literatura a un espacio situado por debajo de lo marginal (2). Koestenbaum, por su parte, aborda exclusivamente la escritura de parejas autorales masculinas, pero propone un presupuesto similar:

[C]ertain readers doubtless believe that conceptions should spring from a single mind, and that collaborative works are promiscuous and unnatural. Like bastards in *King Lear*, these mongrel texts come from no centered position in a moral universe; they evoke uncertainty and condescension in a reader who demands to know at all moments a sentence’s source. (1)

La poca repercusión de *Los que aman, odian* estaría inscripta de este modo en esta suerte de tradición de silencio que envuelve a las obras escritas en colaboración, aunque hay que señalar que algunas recientes excepciones quizá tiendan a revertirla (la mayoría de la bibliografía aquí citada es prueba de ello y quizá la más sobresaliente de las excepciones en la literatura argentina sea la obra de Bustos Domecq).⁴ Ya desde la primera crítica,

³ En el otro extremo de esta especie de desprecio se instalarían posiciones como las de Ferrero, cuando afirma que: “Abandonando poco a poco los márgenes de la (verdadera) literatura donde quedaba relegada, la escritura en colaboración llega hasta el punto más controvertido de los estudios literarios: suerte de desafío a la teoría tradicional (dominada por el “dogma del autor” único e individual), como a los modernos (que declararon en su tiempo “la muerte del autor”), la escritura en colaboración podría ocupar finalmente, por su persistencia, el lugar más destacado de la modernidad literaria del siglo xx” (8).

⁴ La definición –positiva– de Wayne Koestenbaum es altamente sugerente: “A text is most precisely and satisfying collaborative if it is composed by two writers who admit the act by placing both their names on the title page. A double signature confers enormous interpretive freedom: it permits the reader to see the act of collaboration shadowing every word in the text. Collaborative works are intrinsically different than

hecha para *Sur* por Rosa Chacel se subraya más de una vez que “[l]a colaboración es siempre un trabajo de laboratorio” (77); este énfasis en lo experimental es lo que le permitirá conceder a dos autores que tiene en altísima estima⁵ haber incurrido en el género policial.

La escritura en colaboración que nos ocupa en particular aquí, entonces, está en las inmediaciones de otra escritura en colaboración ineludible: la de Bioy y Borges. Tanto por una cercanía temporal (la publicación de *Los que aman, odian* es simultánea con obras de este dúo y posterior a la primera de ellas) como temática y de tono, es imprescindible hacer referencia a ella. Los más notables aspectos en común incluyen el uso del humor, un particular retorno al género policial, los juegos metaliterarios y el entramado indiscernible e interdependiente de estos elementos en la obra resultante. Otros dos ejemplos de escritura en colaboración cercanos serían el de *Los traidores*, de Ocampo con Juan Rodolfo Wilcock, publicada en 1956, y *La lluvia de fuego*, recuperada en la década de los noventa, escrita con Juan José Hernández. Ambas producciones son, cabe señalar, obras de teatro, aspecto sobre el que volveremos más adelante.

Contrario a la profusa obra que produjo el tándem Bioy-Borges (lo que Michel Lafon llama “increíble profusión”, 69), ésta es la única novela producto del trabajo conjunto del matrimonio. Asimismo, muchos de los comentarios a propósito de la obra en colaboración de Bioy y Borges pueden hacerse extensivos, como se verá, a esta novela.⁶

books written by one author alone; even if both names do not appear, or one writer eventually produces more material, the decision to collaborate determines the work's contours, and the way it can be read. Books with two authors are specimens of a relation, and show writing to be a quality of motion and exchange, not a fixed thing” (2).

⁵ Chacel aprovecha la ocasión que la reseña le brinda para celebrar a sus autores: “los que creemos que es altamente necesario que grupos estrictos y definidos dirijan los movimientos espirituales no encontramos nunca suficientemente extensa la exégesis de los menores productos, frases o ademanes de estos grupos” (80-81). La novela que la ocupa sería uno de éstos últimos.

⁶ Desde el punto de vista opuesto, con el énfasis puesto en la obra de Bioy y Borges, Lafon hace una extensa referencia a la novela que aquí nos ocupa y que considero pertinente citar en extenso: “La empresa de colaboración más afín a la que acabamos de evocar [la de Bioy y Borges] es tal vez la novela *Los que aman, odian*, único fruto de la escritura conjunta de Bioy Casares y Silvina Ocampo. Esta misteriosa y fascinante obra maestra reviste varios de los caracteres ya evocados [a propósito de Bustos Domecq] (hasta el extremo de justificar, si hiciera falta, una extraordinaria rehabilitación del aporte de Bioy Casares en cada uno de los dúos): es una novela policial (además de su estatuto ‘menor’ y, por lo tanto, desculpabilizante, la trama policial parece funcionar en muchos casos de colaboración literaria, como elemento estructurador, casi tranquilizante, frente a la angustia de dispersión, de deriva o de excesiva libertad asociada a menudo a la escritura dual o múltiple); es una novela que retoma los elementos más clásicos del género detectivesco tradicional (no como parodia, sino esta vez como *pastiche*, lo que es otra manera de marcar una distancia respecto de la empresa plural, como si el plural implicara, de hecho, una distancia, un lúdico ‘mirarse escribiendo’); es una novela que multiplica las citas y las referencias literarias, abiertas o clandestinas (*la escritura de dos manos suele ser escritura de segundo grado*), así como multiplica las autorreferencias a su extraño modo de producción (como si la

Para cuando esta novela se imprime, en 1946, las situaciones de cada uno de sus autores es sensiblemente diferente a propósito de la obra publicada. Seis años antes, Bioy ya ha dado a conocer *La invención de Morel* y, un año antes, *Plan de evasión* y *El perjurio de la nieve*, además de otros libros anteriores. Con respecto a la obra en colaboración, cuatro años antes publica con Borges *Seis problemas para don Isidro Parodi* y, el mismo año, el dúo publica *Dos fantasías memorables* y *Un modelo para la muerte*. Como parte del trabajo para-ficcional, seis y cinco años antes, respectivamente, Bioy, Borges y Ocampo han antologado dos libros fundamentales en el panorama literario del momento: *Antología de la literatura fantástica* (1940) y *Antología poética argentina* (1941). Para ese momento, sin embargo, con la excepción de *Viaje olvidado*, de 1937, Ocampo ha publicado mayormente poesía: *Enumeración de la patria* y *Espacios métricos*, con el que ganó el Premio Municipal el año de su publicación, 1942. Esta breve ubicación de *Los que aman, odian* en las obras de sus respectivos autores permite afirmar que se trata de un periodo de fecundo trabajo plural, como se ve en la colaboración entre Bioy y Borges, así como en la fruición para-ficcional de los tres antólogos. Por otro lado, Bioy ya ha dado algunos de los pasos más importantes de su carrera como escritor de ficción, mientras que Ocampo aún no. Su obra publicada está todavía dentro de los límites de lo que se considera prescriptivo para la pluma femenina de la época: la poesía y los recuerdos de infancia.⁷

LA NOVELA

La trama de *Los que aman, odian*, “novela policial de corte clásico” según la contratapa de la primera edición, gira alrededor de un cadáver y se teje como un policial clásico, con algunas notables variantes, marcadamente paródicas. El doctor Humberto Huberman viaja al Hotel Bosque del Mar, propiedad de sus primos Esteban y Andrea, con el objetivo de tomarse unos días de solaz para trabajar sobre el *Satyricon* de Petronio, en una adaptación “a la época actual y a la escena argentina del tumultuoso libro” (*Los que aman* 10), por encargo de “la Gaucho Film Inc.”. Tras un par de capítulos en los que se narra someramente la llegada al hotel, toda la acción transcurre allí y en la playa aledaña. El hotel sufre una especie de constante tormenta de arena (la cual se ha tragado un piso de la construcción)⁸ que rodea la trama cual telón de fondo. Tal

extrañeza de la colaboración tuviera que aflorar a la superficie del texto, para decirse de todos los modos posibles)” (82-83).

⁷ Delfina Muschietti denuncia “la hegemonía del verso [...] por sobre la prosa” (131), la circunscripción de los temas femeninos al ámbito doméstico (134 y ss.) y la identificación de la mujer con la condición infantil (136) en el período de producción comprendido entre 1916 y 1930, en su estudio sobre la “condición marginal [de la mujer] frente a la ‘gran literatura’” (133).

⁸ “¿Cuál es el progreso? Hace dos años teníamos la recepción en la planta baja; ahora la tenemos en el sótano. La arena sube todo el tiempo”, dice una atribulada Andrea, propietaria del hotel (34).



como delimita Borges en “Los laberintos policiales y Chesterton” para los cuentos, hay algunas de las leyes que esta novela obedece al pie de la letra, como la cantidad acotada de personajes; la primera de las convenciones de lo que Borges llama el “código” es “el límite discrecional de seis personajes” (127). Casi inmediatamente después de la presentación de todos los personajes, aparece el cadáver de uno de ellos: Mary, la traductora de novelas policiales. A partir de entonces, la novela es el relato del doctor Huberman acerca de la investigación del crimen, en la que casi todos son sucesivamente sospechosos: Emilia, la hermana de Mary; Atuel, el novio de aquélla (posteriormente se descubre que es un policía de cierta fama, llamado en realidad Atwell); el doctor Manning; el doctor Cornejo y el niño Miguel. Las hipótesis que se barajan acerca del envenenamiento de Mary tienen que ver con motivos pasionales y con el robo de unas valiosas joyas heredadas. Finalmente, el farmacéutico del pueblo –un personaje exterior al cenáculo cerrado de los personajes conocidos–, trae la solución al enigma, que corrige las imprecisiones de la resolución a la que se había llegado por deducción: la carta del niño Miguel en la que confiesa su culpabilidad.⁹

Entre las lecturas que se han hecho de la novela, quizá la más aguda y escrupulosa sea el texto de Angelo Morino que apareció junto a la edición italiana que él tradujo. En su análisis, ubica *Los que aman* al final de una serie que se habría inaugurado con el trabajo de la *Antología de la literatura fantástica* y, en esa línea la novela no sólo se inscribiría al interior de un “programma” (121), sino que sería “prodotto finale di una poetica” (123). En una operación crítica que aúna o acerca los géneros fantástico y policial, sigue los rastros de los intereses en cuyo seno se escribió la novela (que conste que se trata más bien de una atmósfera proclive en la que estos elementos parecen estar suspendidos más que una maniobra deliberada; se trata de una novela escrita en muy poco tiempo y concebida como un divertimento que mucho se alimentó del entorno inmediato de los autores).

El tejido intertextual que atraviesa la novela es lo que mayor interés despierta en el traductor; su examen de relaciones, que deja prolijamente de lado la literatura policial, revela un entusiasmo –por momentos excesivo, como en el caso de Kafka (128-29)– que lo presenta como un lector casi reverencial de la novela.

⁹ El giro inesperado del final es curioso. Como elemento crucial de la literatura policial, se combina con otro de los resortes esenciales: la idea de que el culpable es el sospechoso más inesperado. Este efecto se produce en la novela porque ya se ha acusado antes al niño, pero con las pruebas equivocadas, lo que lo saca de nuestro blanco de lectores de policiales en busca del asesino. Es significativo el hecho de que el niño sea el asesino y que la carta de la confesión parezca enunciada por una voz adulta. Si tenemos en cuenta la obra posterior de Ocampo (en especial la presencia de niños y profusión de escritos, como cartas y cuadernos) y nos detenemos en la siguiente afirmación que asume Huberman: “Yo creo que hay que reprimir la crueldad en los niños” (98), no sería demasiado especulativo pensar este detalle como un augurio de lo que Balderston caracterizó como “crueldad teatral” (744) para los cuentos de la autora y los de Wilcock y cabría preguntarse acerca del efecto de sorpresa de este final.

Un aspecto que Morino ignora o soslaya en su análisis es el humor; su lectura es precisa y tan fiel que, al concentrarse en su inscripción dentro del programa del que forma parte y en su materialidad intertextual, traiciona la clave cómica que está en el corazón de la novela y que leyeron las primeras reseñas breves que anunciaban la aparición del libro.¹⁰ La coronación del programa mentado por el traductor tiene la impronta cómica que comparte con la producción de Bustos Domecq. La confluencia entre lo policial y lo metaliterario, por medio del recurso a la parodia, resulta en el efecto cómico en *Los que aman*.

El humor es entonces uno de los elementos esenciales para leer la novela, por lo que quisiera detenerme en dos recursos que estudia en profundidad Cristina Parodi: el exceso en la proliferación de referencias culturales y el abordaje paródico. Con respecto al primero, Parodi señala el “tono satírico” (“Borges, Bioy” 7) del ataque que los autores emprenden contra la “simulación de refinamiento y distinción”, también caracterizado como el “afán de lucirse de quienes pretenden ser más eruditos” (9). En este sentido, no estamos muy lejos de lo que María Luisa Bastos, en su lectura de *El sueño de los héroes*, anotó como “distintos *modos de decir* de Buenos Aires” (166, cursiva en el original) sobre los que se ha impreso, en este caso, una intención humorística. Se parecen a los “modos de hablar” (“Algunas estrategias” 117) de los que habla Parodi y sobre los que la prosa de Bustos Domecq ejercen la “deformación hiperbólica”.

En *Los que aman*, este efecto se construye a partir del narrador, médico homeópata, cuya personalidad se revela en la forma hiperbólica de referirse al mundo. Es relevante recordar que el habla de los coloquialmente llamados galenos estaba, según Parodi, entre los “modos de hablar en los que Borges y Bioy ridiculizan tipos sociales” (“El humor” 130). En un artículo posterior (“Borges, Bioy”), la autora se referirá asimismo a la asimilación de “jergas profesionales” (13) y “un lenguaje inflado y pretencioso” (20), descripciones que también se ajustan al fenómeno al que nos referimos aquí.

Huberman usa expresiones como “por primera vez en su biografía” (59); para decir que tiene hambre afirma que “[m]i apetito era plenamente satisfactorio” (33); habla de las “palabras ignaras” (74) cuando los policías llaman “píldoras” a sus “glóbulos” homeopáticos; para decir que es médico, escribe en una especie de inciso que “pertenezco, debo confesarlo, a la cofradía de Hipócrates” (10) y confiesa, en un paréntesis, más adelante que “todo lo cultural, cuando no sofoca la vida, es de mi incumbencia” (30). Este modo de hablar está teñido constantemente por esta afectación estrechamente relacionada con la exhibición constante de erudición, tal como dice explícitamente:

La experiencia me ha enseñado que personas sin ninguna cultura y normalmente incapaces de construir una frase, urgidas por el dolor dicen frases patéticas. Me pregunté

¹⁰ En ellas se señala el “tono irónico” (*Atlántida*), “nota humorística” (*La Prensa*) y “sentido muy agudo de la ironía”, así como catalogan la novela como “un ‘divertissement’ intelectual”.

cómo se desempeñaría Humberto Huberman, *con toda su erudición*, en circunstancias análogas. (58, énfasis nuestro)

Es ésta, asimismo, una novela salpicada de referencias culturales varias, de registros marcadamente diversos: Betteredge, personaje de *The Moonstone* de Wilkie Collins (10), *Anábasis* (17-18), literatura de medicina homeopática (21), el nombre del barco, Joseph K (34), *El alma que canta* (54), Conrad (62), *Ovlómov* (69-70), Michael Innes (102), *Hamlet* (117), *L'Atlantide* (120), Phillpotts (132). Algunas de ellas están estrictamente vinculadas con la literatura policial, otras señalan estratos culturales netamente diferenciados (como un recurso más para acentuar el énfasis en la diferencia), otras más sirven al narrador para ofrecer el filtro literario a través del que concibe el mundo, y las hay que contribuyen en igual medida a la construcción del personaje y a lo que Barthes definió como efecto de realidad. Muchas de ellas conducen al humor y la mayoría refuerza la atmósfera intencionadamente erudita en la que vive Huberman.

La construcción afectada de la que hablábamos más arriba, que se sostiene exitosamente a lo largo de la novela, está autorizada en el ámbito íntimo de la dupla. Porque, tal como Parodi señala, Bioy dejaba claro en el “Prólogo” al *Diccionario del argentino exquisito* que “sobreentendía una excepción [a la censura del uso de este vocabulario innecesariamente pretencioso]: esas palabras sí podrían emplearse en una página paródica” (“Borges, Bioy” 12). Y éstas, sin duda, lo son.

El otro registro en el que la novela abunda –y que está estrechamente vinculado con el anterior– es el del género policial. Además de que Mary “traducía o corregía novelas para una editorial de prestigio” (24), Huberman asume, en tanto narrador, la perspectiva del género en muchas ocasiones, reservando para sí el rol del novelista: “Como un benévolo novelista policial, me limité a distribuir los énfasis” (77). Del mismo modo, enuncia la siguiente tesis: “Su explicación es psicológicamente imposible. Usted me recuerda a esos novelistas que se concentran en la acción y descuidan a su personaje” (83-84). En estas palabras es imposible no escuchar el eco del razonamiento que exhibían las sendas afirmaciones de Bioy en la “Postdata” al “Prólogo” a la *Antología de la literatura fantástica* (“psicológicamente todo es posible y aun verosímil”, 11) y la de Borges en el “Prólogo” a *La invención de Morel* (“nadie es imposible”, 22, sentencia que deviene del comentario sobre los escritores rusos).

Las referencias a las leyes del policial son una especie de guía de lo esperable en esta realidad ficcional, lo que, al explicitarse más de una vez, abisma las condiciones en las que se narra. Dos notables ejemplos son:

Los crímenes complicados eran propios de la literatura; la realidad era más pobre (recordé a Petronio y a sus piratas encadenados en la playa). [...] En las novelas (para volver a la literatura) los funcionarios policiales son personas infaliblemente equivocadas. En

la realidad son algo mucho peor, pero suelen no fracasar, porque el delito, como la locura, es un fruto de la simplificación y de la deficiencia. (81)

Soy un literato, un lector y, como tantas veces los hombres de mi clase, he confundido la realidad con un libro. Si un libro nos habla de un pájaro embalsamado y, luego, de la desaparición de unas joyas, ¿a qué otro escondite puede recurrir el autor sin cubrirse de ridículo? (129)

Pero las referencias a los policiales también son de otro tenor: por momentos tienen el inconfundible signo del ataque. Hay dos momentos paradigmáticos de esta posición, en los que se parodia la condena que pesa sobre el policial (aunque no exclusivamente). Entre las primeras reflexiones de Huberman, puede leerse: “¿Cuándo renunciaremos a la novela policial, a la novela fantástica y a todo ese fecundo, variado y ambicioso campo de literatura que se alimenta de irrealidades? ¿Cuándo volveremos nuestros pasos a la picaresca saludable y al ameno cuadro de costumbres” (11). Y, más adelante, en una escena de excepcional agudeza, se condensa la deliberada acusación (de frivolidad) con un detalle que puede leerse al mismo tiempo como un paródico gesto defensivo (la sutil referencia a la colección a la que el propio libro pertenece):

Los encontré apoltronados en sillones, imperdonablemente hundidos en la más inconcebible frivolidad. Manning leía la novela inglesa que Atuel había robado del cuarto de Mary. Atuel leía una de esas novelas de tapa arlequinesca,¹¹ que Mary había traducido. En una mesa interpuesta entre los lectores había papeles con anotaciones y lápices. ¡Redactaban apostillas y notas a textos policiales! (94)

Si nos permitimos articular, tal como ha señalado Lafon, que la literatura en colaboración se constituye como un acto estético menor, con el hecho de que la literatura policial es un género también eminentemente menor, arribaremos a la misma conclusión: el ejercicio del género es una parodia deliberada por parte de los autores que escriben a cuatro manos. Encarnan, en clave paródica, una especie de campaña de reivindicación del policial (cuyo rechazo puede leerse entre líneas sin demasiado esfuerzo en la reseña de Chancel) que se traduce en varias manifestaciones; por un lado una defensa en textos más o menos circunstanciales que puede verse formalmente institucionalizada en la colección *El séptimo círculo*;¹² por otro, en las afirmaciones que expresan a propósito del

¹¹ Deliberada referencia a las primeras entregas de la colección “El séptimo círculo”, creada en 1945 por Bioy y Borges, fundadores y directores, que publicaría literatura policial hasta la década del ochenta. El número 31 de esta colección es la novela *Los que aman, odian*.

¹² En la presentación de la colección, escrita por Borges y Bioy, se lee, tras una precisa caracterización de las particularidades del género y de una loada línea de precursores: “Creemos [...] que la novela

género. Ejemplo de esta última son las opiniones que la revista *Vea y Lea* recogieron de “prestigiosos autores de cuentos policiales”, donde Ocampo afirma que: “Creo también que los mejores, los más poéticos y fantásticos cuentos de esta época llevan un sello inconfundible: son contemporáneos del género policial, han sido pensados, contruidos como cuentos policiales”.

El ejercicio lúdico, por su parte, si bien tiene algo en común con esto, también tiene otras consecuencias. Y estas consecuencias pueden leerse en la obra, en la que un factor en el que es inevitable reparar es la fascinación común por el policial. Es importante tener en cuenta, también, la relación que existe entre la situación de producción y el efecto humorístico de la obra. La oralidad como mecanismo inevitable de la comunión de ideas en la escritura en colaboración simultánea nos remite más bien a la especulación a propósito de la instancia de producción. Es sugerente en este sentido la descripción que Juan José Hernández hace de su propia experiencia de escritura común con Ocampo. El escritor relata que “escribíamos y leíamos en voz alta los diálogos [...] y representábamos algunas escenas”. El componente oral se combina aquí con el juego teatral.

Volviendo al dúo Borges-Bioy, Lafon hace dos afirmaciones que nos permiten articular lo que Parodi llama “espíritu lúdico” (“Algunas estrategias”, 113) con el ejercicio literario del género policial. Por un lado, que “[d]esde el principio, la escritura en colaboración renuncia globalmente al registro serio o íntimo para dedicarse preferentemente a las ‘bromas compartidas’” (68); por otro, que señala la “predilección por los géneros clásicamente considerados, de hecho, ‘menores’: policial, folletín [...] novelización de guiones cinematográficos, dramatización de novelas” (86). Los colaboradores parecen adaptar una práctica menor (que no tiene el prestigio de la creación individual) a un género que consideran asimismo menor, como si entre ambas series existiera un vínculo directo. Es significativo que el último fragmento que citamos más arriba incluya también la evocación de una escena de lectura y escritura compartida (entre Manning y Atuel).

Existe una anécdota en la que Bioy, Borges y Ocampo pasaron un buen rato una tarde de 1939 en San Isidro planeando un cuento que jamás publicarían. De esta historia nos quedan algunas referencias, un argumento y la enumeración “En la literatura hay que evitar” que Bioy incluiría posteriormente en *La otra aventura*. Si bien no nos detendremos en esta cuestión, nos interesa señalar esta anécdota como escena previa signada por tres elementos clave: la oralidad, la diversión y la intimidad. El desparpajo que les permite la escena íntima se traduce en momentos de jocosidad compartida a partir de un ámbito de interés común: la literatura. Y quizá haya algo de acertado en la afirmación de Morino acerca de esta novela como especie de culminación de un programa, no sólo por las virtudes de su escritura y su inscripción en un determinado contexto de

policial ejerce una influencia benéfica en todas las ramas de la literatura; aboga por los derechos de la construcción, de la lucidez, del orden, de la medida” (“El séptimo círculo” 114).



ideas, sino también si pensamos que la idea de la coronación del programa no pasa tanto por la expresión más acabada de sus estrictos dictámenes sino por su propia subversión.

EL MANUSCRITO

Antes de encontrarnos con el cuaderno, suponíamos que podía tratarse de un manuscrito de la novela. Sin embargo, hay una serie de indicios que nos inclinaron hacia la intuición de que en realidad se trata de una reescritura posterior a la publicación de la novela (el tipo de cuaderno, la letra de Ocampo y de la otra persona, algunas expresiones, así como el hecho –quizá un tanto más débil en calidad de argumento, pensando en la práctica de uso de los cuadernos– de que en el mismo cuaderno haya el borrador de un cuento publicado en la década del 70). No obstante, el hallazgo de estas notas manuscritas ha dado pie a que nos concentráramos en la novela, en su entorno de producción y en algunas pistas que dan testimonio de futuras reescrituras que no se concluyeron. Cabe entonces preguntarse, para empezar, por qué Silvina Ocampo, años –y quizá décadas– después de la publicación de *Los que aman, odian* retoma una escena de esta novela, para lo que quizá sea útil el examen de las páginas del cuaderno, así como de otros indicios que contribuyan a echar luz sobre estos motivos.

La manera más cabal de hablar de las singularidades del manuscrito es por medio de su cotejo con la novela publicada. De esta confrontación surgen una serie de indicios que, complementados con otras dos fuentes que incorporaremos más adelante, permiten concebir rasgos de una práctica de escritura y reescritura en la que vale la pena indagar.

En las dieciséis páginas predomina la letra de Ocampo (sólo tres páginas son ajenas, desde la mitad de la 11 a la mitad de la 14; la letra que no es de Ocampo es de Marta Bioy, en su adultez). La mayor parte de las dieciséis páginas incluyen lo que en la novela es la escena del capítulo 6. En el mismo cuaderno, bastantes páginas más adelante, hay una versión manuscrita de “Hombres animales enredaderas” (incluido en *Los días de la noche*, publicado en 1970). En la página final del cuaderno hay algunas anotaciones cotidianas (cantidades de dinero, direcciones, teléfonos).

Desde la página 6 hasta la mitad de la página 14, el manuscrito consiste en una versión de parte de la escena del capítulo 6 comprendida, en la edición de 1989, entre las páginas 33 y 40. Si bien hay algunas modificaciones, las palabras son casi textuales y los cambios consisten en partes de texto que están relacionadas con la forma narrativa y que no serían necesarios (ni pertinentes) en una obra destinada a la representación, es decir, de estructura dramática. Desde la mitad de la página 14 hasta el final del manuscrito, hay un breve diálogo entre Mary, Emilia y Huberman, con una intervención de Cornejo y la mención de “tres muchachos y tres muchachas en traje de baño con bolsos” que no están en la novela. La última frase del manuscrito, sin embargo, remite a la desaparición de Emilia (situación con la que termina el capítulo 6).



En el manuscrito se recuperan casi todos los elementos de la novela: el título, los lugares y personajes, algunos elementos argumentales fundamentales y otros detalles menores. En las dieciséis páginas se condensan, entonces, cuestiones que aparecen desarrolladas en la novela, además de tratarse de la escena grupal más importante: la cena que ocurre en el capítulo 6. Vale señalar que es el capítulo inmediatamente anterior a la aparición del cadáver de Mary, es el único en el que aparecen simultáneamente casi todos los personajes y concluye con la búsqueda de Emilia, que “[h]a desaparecido” (43); el capítulo siguiente se abre con la frase “A la mañana siguiente Mary estaba muerta” (45).

Así, en primer lugar, el título está escrito a mano en la tapa del cuaderno y en el interior, en la primera página. Un indicio significativo es una especie de subtítulo que reza “Acto I” y que indica, entre otras claves, la forma teatral o destinada a la representación del escrito. En segundo lugar, se recuperan los nombres de los lugares y de los personajes: el Hotel del Bosque del Mar, el Nuevo Hotel Ostende, por un lado, y Humberto Huberman, Mary, Emilia, Atuel, Cornejo, Andrea, Esteban, Miguel, Manning y el curioso personaje de Muscarius, que es el que mayor metamorfosis sufre entre una versión y otra. En el manuscrito, sus acciones se describen en una relativamente extensa didascalia inicial, donde están especialmente subrayadas y desarrolladas con una clara intención cómica –mientras que en la novela son menos y están fundidas con el resto del relato. El relato en el manuscrito se abre con una acción tan frenética como “disparatada” de este personaje, que primero limpia y luego parece papar moscas con más afán que éxito. En el cuaderno se lee:

Quando se levanta el telón una mujer <con ~~ruleros~~ la cabeza cubierta de ruleros> entra ~~con~~ <llevando> un balde y un trapo <de piso>. Hace una limpieza disparatada, empujando con el pie <hasta para esconderlo> algún papel que ha quedado en el suelo. ~~vuelve~~ Sale con el balde y el trapo y vuelve con una pantalla de matar moscas. Empieza a dar pantallazos en el aire luego, golpea las paredes con ímpetu, se sube a una silla para alcanzar una mosca inquieta, se baja de la silla, gira hasta que se sienta, desalentada y furiosa, abanicándose con la pantalla de matar moscas. se oye la bocina de un automóvil. La mujer sale corriendo.

Asimismo, otros elementos fundamentales son la referencia a la escena de la ventana que lleva de manera directa a la tormenta de arena, clave en la novela, así como la mención de algunos detalles y escenas, como la medicina homeopática que practica el doctor Huberman, el automóvil Rickenbacker, el sonido del gong y la escena del piano, una de las últimas del manuscrito. También hay citas eruditas y bibliófilas, en sintonía con el tono general de la novela, quizá dos de las más llamativas por ser las únicas que no están en español: “*Thalassa, thalassa*” (18) y “*Epi oinopa ponton*”.¹³

¹³ La primera se explica en la novela por una referencia anterior: “Yo buscaba el mar, como un griego

Por último, retomando brevemente aquí la mención que hicimos a propósito del “Acto I” consignado al inicio del escrito, es notorio que se trata en el manuscrito de una incipiente obra de teatro. El dato inequívoco que lo confirma es la gran didascalia inicial que ocupa las tres primeras páginas (con dos líneas de diálogo en la segunda y seis en la tercera), que incluye referencias al telón, a las luces, al escenario y su disposición, aunque estas menciones no vuelven a aparecer en el resto del breve manuscrito:

El hall del Hotel Central de Bosque del Mar_ Se vislumbran en la oscuridad casi total seis puertas cerradas. Una mesa rodeada de sillas. Al costado derecho dos sillones o mecedoras. <[azul] a la izquierda un mostrador, estantes con botellas> [...] Un rayo de luz amarilla ilumina el rincón. Izquierdo del escenario Se entiende que una puerta que no se ve en el escenario acaba de abrirse.

Las referencias teatrales son más intensas en las primeras páginas y el texto parece tender a su forma más narrativa, podría decirse, a lo largo de los diálogos. Estos pierden un poco su énfasis, mientras que las indicaciones didascálicas se vuelven más extensas y descriptivas. La constante referencia a la representación en la novela sería uno de los rasgos que más animan a pensar en su reescritura para la representación. Para pensar entonces en una reescritura dramática o una adaptación de la novela para la representación, hay que tener en cuenta no sólo la publicación previa de la novela sino también el hecho de que Bioy ha escrito guiones en colaboración y que Ocampo ha escrito al menos una obra de teatro del mismo modo, tal como ya mencionamos. Éstos son numerosos testimonios de cierto interés de la pareja por los géneros destinados a la representación, que cobran las formas de sus diversos ensayos con ellos. Por último, las dos citas que se incluyen indican la intención de que en la obra de teatro¹⁴ se mantenga este tono paródico del discurso erudito, en el que se mezclan las referencias marcadamente cultas con alusiones al policial y a la literatura de medicina homeopática.

Un aspecto que cobraría una relevancia distinta en el pasaje de la novela a la pieza teatral es la música. En tanto elemento importante de la representación, se puede constatar su presencia en las dieciséis páginas del manuscrito, en las que hay un sensible desarrollo

del *Anabasis*” (17). Ambas expresiones son interiores al pensamiento del narrador, mientras que en el manuscrito son parte del diálogo. Si bien la primera se trata de una referencia a la *Anábasis* de Jenofonte (X. An. IV 7, en Burrow) y la segunda es una especie de lugar común de Homero en la *Odisea* (significa literalmente “el mar del color del vino”), son referencias retomadas en una de las obras más relevantes de la literatura del siglo xx, el *Ulysses* de James Joyce (así como en un poema del irlandés Louis MacNeice, cuyo “Thalassa” se relaciona con la novela de Joyce). Estas referencias bibliófilas rodean la aparición del mar en la novela.

¹⁴ Contra una supuesta hipótesis de que podría tratarse de un esbozo de guión cinematográfico, además de las indicaciones explícitamente teatrales, la omisión de los primeros capítulos no sería un movimiento muy estratégico, porque la llegada a la estación, así como el viaje en tren, tendrían en la pantalla un gran potencial.

con respecto a la novela (análogo, se podría pensar, a las indicaciones a propósito de la iluminación, así como una fugaz aparición en el fondo de la escena seis personajes innominados en traje de baño). En la narración, si recordamos la escena del piano, aunque Emilia prefiere tocar el “Claro de luna”, accede a la insistencia de su hermana y toca el “Vals olvidado” de Liszt. Piezas de repertorio clásico, dan un tono determinado a la escena. En la misma escena en el manuscrito, hay una gran diferencia: además de estas piezas, se mencionan otros géneros –el tango y el *rock and roll*–¹⁵ y una canción: “The Man I Love”. Este agregado, además de insinuar con bastante contundencia una contextualización posterior a la novela, nos permite pensar en la concepción de la música como elemento importante en la trama teatral, es decir, en un texto concebido con una función ulterior: la puesta en escena.

Otro revelador hallazgo que abona la idea de que Silvina estaba trabajando o cooperando con la idea de una puesta en escena es una serie de anotaciones que se conservan entre sus papeles, donde esboza una serie de apuntes a propósito del personaje Huberman y de posibles diálogos, a modo de ideas sueltas. En una hoja tamaño A4, dividida en dos, están escritas las dos mitades de un lado y hay unas líneas del otro; estos breves apuntes están encabezados por una especie de dedicatoria subrayada, lo que sugiere que se trata más bien de indicaciones o comentarios para alguien. En esas notas, hay un rasgo de Huberman (“Lo que caracteriza a Huberman es su talento para la imitación. Siempre que puede aprovecha la oportunidad de imitar a alguien, o a algún tipo de persona pintoresca”), pero lo que más se desarrolla es, tal como en las páginas del cuaderno que describimos, la búsqueda de diálogos posibles:

Notablemente un diálogo entre un médico alópata y otro homeópata (en que el homeópata se imita a sí mismo) puede causar interés. También un diálogo de bañistas frente al mar viendo que alguien pide que salven a un nadador que se interna muy lejos con admirable estilo. O bien un diálogo entre una hotelera y una señora impertinente que pide un alojamiento amplio con vista al mar – almuerzo y comidas por un precio módico. También podría imitar las reyertas de una madre con su hija porque el traje de baño que se pone es impúdico o un diálogo, en un tren a la hora del almuerzo cuando sirven un bufé a caballo con papas fritas y sopa –

Estas breves notas sueltas no tienen estructura dramática sino que parecen indicaciones para una posible adaptación de la novela al cine. Silvina comenta que “[d]espués que se

¹⁵ Otro dato relevante es la referencia al *rock and roll* en uno de los fragmentos que no están en la novela y que nos remitiría a una época posterior a su primera publicación (que, recordemos, data de 1946). Si bien los orígenes de este género musical datan de las décadas del cuarenta y el cincuenta, la denominación es de comienzos de los cincuenta (si bien hay canciones que la mencionan en años anteriores) y su popularización es definitivamente posterior. De acuerdo con los archivos digitales de *La Nación*, una de las primeras menciones en la prensa periódica argentina es de 1958.

publicó, aparecieron varios ofrecimientos para hacer un filme, pero enseguida vinieron las dificultades porque en esa época era mal visto que el asesino fuera un chico” (“Instantáneas”) y que “[l]o habíamos perdido [cuando lo pidieron para llevarlo al cine], estaba agotado totalmente y no teníamos copia; hasta de Inglaterra lo habían pedido. A mí me parece, te vas a dar cuenta cuando lo termines de leer, que es un tema que quedaría bien en el cine” (“Instantáneas”). Sobre esta intención escribe también Bioy en *Descanso de caminantes*, donde menciona al pasar a un director que estaba interesado en hacer la versión cinematográfica de la novela y la entrada que registra el dato es del año 1983.¹⁶

PALABRAS FINALES

La relación entre la estructura narrativa y la estructura dramática está en tensión en este ejercicio de pasaje que, comenzado bajo el signo de la intención teatral, pierde bastante rápido ese impulso. La reescritura interrumpida deja sin embargo testimonio de un artesanal trabajo de transformación que hace del diálogo su eje crucial; la página suelta con apuntes sobre el personaje central revela la misma preocupación por la trama dialógica posible a partir de la novela *Los que aman, odian*.

El proceso de esta reescritura deja de lado los capítulos narrativos y arranca directamente con la escena de corte más teatral (la comida, escena grupal, con más acción y referencias sonoras), además de incluir una extensa didascalia concentrada en un personaje menor, pero de accionar dramáticamente útil.

La escritura a cuatro manos nos sugiere una imaginaria reconstrucción de una escena con dos actores, signada por la oralidad. La existencia de este borrador es un hallazgo importante porque da continuidad al trabajo sobre el material narrativo con otros afanes. El manuscrito nos habla del interés de los autores por la representación teatral y consiste en un episodio más de su relación con este género literario.

Al margen de este desarrollo, este trabajo se propone ser un aporte para la indagación de las prácticas literarias de Silvina Ocampo en un sentido más amplio. La práctica de volver sobre el material desde un género distinto del que se abordó en otra ocasión se repite como un ejercicio que tiende puentes entre géneros o que ensaya formas distintas para un mismo material, legitimando la exploración formal como busca de las posibilidades expresivas de los géneros.

En ese sentido, puede que el hallazgo del cuaderno y de la hoja suelta que aquí se presentan constituya un mero indicio. Un aspecto innegable que se desprende de este manuscrito es que se insinúa, sobre todo en el caso de Silvina Ocampo, la existencia de

¹⁶ “Fischerman, el director de cine, de quien me sentí muy amigo en dos o tres entrevistas que tuvimos; él deseaba filmar *Los que aman, odian* (escribió el guión)” (277). Entrada del 25 de septiembre de 1983.

un ejercicio que se repite. Los vestigios de una obra que no fue (léase, la obra de teatro) guardan evidente afinidad con otros momentos de su obra (tal como señalamos más arriba, las obras teatrales en colaboración con Wilcock y con Hernández). Si pensamos estas instancias como diversas emergencias de una práctica, nos encontramos ante un recurrente ejercicio que la obra de Ocampo depara para futuras exploraciones.

Por último, el aspecto oral invita a la pregunta por el cómo; es decir, incita la tentación de recrear lo que Lafon llama “*topos* creador” (69). A diferencia del dúo Bioy-Borges –y teniendo en cuenta como afirma Koestenbaum que “colaboración” no siempre tiene el mismo significado–,¹⁷ esta escena tiene lugar en el seno del matrimonio, de la pareja amorosa –una pareja innegablemente especial–, que está signada por el secreto y por lo que la imaginación pueda sugerirnos. Inevitable evocar aquí el final de la novela misma y ver nuestra curiosidad replicada en la del narrador: “En ocasiones me pregunto cómo será la intimidad de estos enamorados [Emilia y Atwell] que tantas veces se miraron creyéndose criminales y que nunca dejaron de quererse” (151).

OBRAS CITADAS

- Balderston, Daniel. “Los cuentos crueles de Silvina Ocampo y Juan Rodolfo Wilcock”. *Revista Iberoamericana* 125 (1983): 743-52.
- Bastos, María Luisa. “Palabra coloquial y enunciación literaria en *El sueño de los héroes*”. *Relecturas*. Buenos Aires: Hachette, 1989. 155-66.
- Bioy Casares, Adolfo. *Descanso de caminantes*. Buenos Aires: Sudamericana, 2001.
- . “Letras y amistad”. *La otra aventura*. Buenos Aires: Emecé, 1968. 169-85.
- . “Prólogo” y “Postdata”. *Antología de la literatura fantástica*. Barcelona: Sudamericana, 1977. 6-10 y 11-12.
- Borges, Jorge Luis. “Los laberintos policiales y Chesterton”. *Jorge Luis Borges en Sur 1931-1980*. 1935. Buenos Aires: Emecé, 1999. 126-29.
- . “Adolfo Bioy Casares: *La invención de Morel*”. *Prólogos con un prólogo de prólogos*. Buenos Aires: Torres Agüero, 1975. 22-24.
- Borges, Jorge Luis y Adolfo Bioy Casares. “El séptimo círculo”. *Museo*. Buenos Aires: Emecé, 2002. 111-14.
- Burrow, John. “Xenophon: The Persian Expedition”. *A History of Histories*. Nueva York: Knopf, 2008. 51-57.
- Chacel, Rosa. “*Los que aman, odian*”. *Sur* 143 (1946): 75-81.
- Ferrero, Corinne. “Adolfo Bioy Casares, Silvina Ocampo y Jorge Luis Borges: una colaboración inédita y anecdótica”. *Revue Recto Verso* 3 (2008):1-10. <www.revuerectoverso.com>.

¹⁷ En sus palabras: “I cannot assert that ‘collaboration’ always means the same” (14).

- Hernández, Juan José. "La obra de teatro que escribimos con Silvina Ocampo". *La Nación*. 27 de octubre de 1999. <www.lanacion.com.ar/nota.asp?nota_id=214576>.
- "Jorge Luis Borges, Manuel Pyrou, Adolfo Bioy Casares y Silvina Ocampo opinan sobre el cuento policial a propósito de esta iniciativa de VEA y LEA". *Vea y Lea* 22 de noviembre de 1949.
- Koestenbaum, Wayne. "Interpreting Double Talk: An Introduction". *Double Talk*. Nueva York: Routledge, 1989. 1-14.
- Lafon, Michel. "Algunos ejercicios de escritura en colaboración". *Historia crítica de la literatura argentina* 9. Dir. Noé Jitrik. Buenos Aires, Emecé, 2002. 65-91.
- ____ y Benoît Peeters. "Las razones de una investigación" y "Bioy Casares y Borges. Del tercer hombre a la galaxia Bustos Domecq". *Escribir en colaboración. Historias de dúos de escritores*. Rosario: Beatriz Viterbo, 2006. 7-11 y 199-217.
- Lois, Élida. *Génesis de escritura y estudios culturales*. Buenos Aires: Edicial, 2002.
- Morino, Angelo. "Buenos Aires Anno 1940". Silvina Ocampo y Adolfo Bioy Casares. *Chi Ama Odia*. Turín: Einaudi, 1988. 117-34.
- Muschiatti, Delfina. "Mujeres: feminismo y literatura". *Historia social de la literatura argentina* VII. *Yrigoyen entre Borges y Arlt (1916-1930)*. Dir. David Viñas. Buenos Aires: Contrapunto, 1989. 129-60.
- Ocampo, Silvina. Manuscrito de "Los que aman, odian". *Silvina Ocampo Papers*, Box 1 Folder 23; Department of Rare Books and Special Collections, Princeton University Library.
- ____ *Silvina Ocampo Papers*. Princeton University Library: «Rare Books and Special Collections [RBSC]», Manuscripts Department [C0973].
- ____ y Adolfo Bioy Casares. *Los que aman, odian*. Barcelona: Tusquets, 1989.
- ____ y Juan José Hernández. "La lluvia de fuego. Tres escenas". *La Nación*. 27 de octubre de 1999. <www.lanacion.com.ar/214577-la-lluvia-de-fuego>.
- ____ Notas sobre Huberman. Manuscrito. S/D.
- Parodi, Crisitina. "Algunas estrategias del humor en 'Borges'". *Variaciones Borges* 24 (2007): 113-31.
- ____ "Borges, Bioy y el 'lenguaje exquisito'". *Variaciones Borges* 27 (2009): 7-23.
- "Rock 'n' roll". *The Encyclopedia of Cleveland History*. <<http://ech.cwru.edu/ech-cgi/article.pl?id=RR>>.
- Vázquez, María Esther. "Instantáneas: Hablando con Silvina Ocampo". *La Nación*, 14 de abril de 1985.